

La synchronisation interne dans le cinéma de S. M. Eisenstein

Daniel Bilodeau

Volume 20, numéro 3, hiver 1988

Pionniers russes de la scène et de l'écran

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/500815ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/500815ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)

1708-9069 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Bilodeau, D. (1988). La synchronisation interne dans le cinéma de S. M. Eisenstein. *Études littéraires*, 20(3), 61–74. <https://doi.org/10.7202/500815ar>

Résumé de l'article

Bien que les théories audio visuelles de S.M. Eisenstein ne semblent pas donner de résultats concluants dans Alexandre Nevski (1938), l'auteur démontre que le mouvement des éléments structuraux que sont l'image et le son rend possible la synchronisation interne.

LA SYNCHRONISATION INTERNE DANS LE CINÉMA DE S.M. EISENSTEIN

daniel bilodeau

Eisenstein signe, en 1928, avec V. Pudovkin et G. Alexandroff, un manifeste intitulé « Contrepoint orchestral » et portant sur l'avenir du cinéma sonore naissant. Il prône d'éviter systématiquement des coïncidences mécaniques image-son ; considérant le fragment sonore comme élément de montage indépendant de l'image filmique, il souhaite l'utiliser comme contrepoint au fragment visuel.

Dix ans plus tard, nuanciant et jusqu'à un certain point contredisant les idées de son manifeste, il réalise son premier film sonore *Alexandre Nevski*, où il s'efforce à synchroniser les mouvements internes des fragments filmiques et musicaux. Par un retour des choses, la synchronisation audio-visuelle permet d'élaborer une théorie déterminante dans l'histoire des correspondances audio-visuelles.

1. À propos d'une expérience ratée d'Eisenstein

L'intégration de la partition musicale, mesure par mesure, avec la composition visuelle, fragment par fragment, en accord avec un graphique complexe (ce qui est bel et bien la « synchronisation interne » et ce qu'a tenté de réaliser Eisenstein

dans *Alexandre Nevski*), a été perçue jusqu'à ce jour comme un étrange exercice mathématique, que les uns ont critiqué avec à propos et que les autres ont rejeté. Cette méthode précise et rigoureuse a semblé à la plupart manquer de spontanéité.

Jean Mitry a dénoncé cette méthode et démontré qu'Eisenstein avait fait une erreur artistique. Barthélemy Amengual porte le même jugement et en arrive à la conclusion que la théorie, une fois soumise à la pratique, est irréconciliable avec l'art audio-visuel, voire impossible à réaliser.

Mitry et Amengual, par leurs démonstrations logiques, ont mis, semble-t-il, un point final à la recherche qu'avait amorcée Eisenstein, puisqu'à notre connaissance les exégètes d'Eisenstein et les théoriciens du cinéma s'en tiennent au diktat de Mitry et d'Amengual touchant l'expérience d'Eisenstein dans *Alexandre Nevski*.

Une question surgit cependant : pourquoi les théories du montage vertical et de la synchronisation interne, amorcées et illustrées par Eisenstein, n'ont-elles pas amené les théoriciens du cinéma à changer leur point de vue et à évoluer par rapport à ce qu'ont dit Mitry et Amengual ?

L'histoire des correspondances dans les arts est parvenue à une nouvelle étape qui est fondamentale, celle des relations entre les sons et les images en mouvement, par la synchronisation des sens de la vue et de l'ouïe. Baudelaire parlait de l'harmonie, de la mélodie et du contrepoint dans la peinture ; Zola voyait dans la description d'un milieu ou d'un paysage une symphonie qui transmet l'atmosphère et l'état psychologique des personnages qui y évoluent. En s'appuyant sur les correspondances entre la musique et la peinture, entre la musique et la littérature, Eisenstein a senti que le cinéma, à la fois art de l'espace et art de la durée, pouvait établir des correspondances entre les domaines acoustique et plastique.

À l'origine, le son au cinéma avait pour seule fonction d'accompagner avec redondance le visuel. Les esthéticiens de l'image s'accordent sur un fait : l'image des pas d'un piéton sur la chaussée, ou l'image d'une cloche qui carillonne, suffisent à exprimer les sons qu'elles figurent. L'addition du son des pas ou du tintement de la cloche secrète du réalisme, mais n'ajoute rien aux attributs expressifs de l'image présentée. Les pas

demeurent des pas, une cloche demeure une cloche. Certains cinéastes et « sonorisateurs » ont découvert ainsi que le choix d'un son pour accompagner le champ visuel pouvait changer la nature d'une image. De même que l'expérience de Lev Kulechov démontrait que deux images successives n'ayant aucun rapport entre elles s'influençaient l'une l'autre, ainsi, la juxtaposition libre et créatrice d'une image et d'un son (un cri et l'image d'un visage inexpressif, par exemple) révèle un caractère, décrit un événement d'une toute autre nature. De la simple image ou d'un simple son, nous pouvons associer plusieurs valeurs de signification. Mais là n'est pas notre propos. L'objet de cette étude est plutôt de vérifier, à partir des éléments de structure des arts plastiques et acoustiques, les correspondances ainsi que les méthodes d'utilisation et le montage des images et des sons.

2. La Synchronisation mentale vs la synchronisation mécanique

Il nous apparaît utile de rappeler, avant d'entrer dans le vif du sujet, que la perception du spectateur de cinéma ne peut s'apparenter à celle du spectateur de théâtre. Le spectateur qui regarde, en plan d'ensemble, des acteurs évoluer sur scène, une chorégraphie ou un opéra, vit une communication d'une nature totalement différente de celle du spectateur de cinéma ou de télévision. Celui qui assiste à un spectacle musical en direct, par exemple, s'attarde à sa guise au synchronisme des artistes avec la musique, « cadrant » mentalement tel geste, tel mouvement d'un danseur, ou encore le mouvement général de la troupe. Le spectateur de cinéma est plutôt orienté par la dimension des plans, par les angles de prise de vue, par la durée d'exposition d'un même mouvement, ainsi que par le cadre cinématographique. Que ce soit en gros plan ou en plan général, le mouvement d'ensemble d'une chorégraphie filmée ne s'accorde plus nécessairement avec la musique que, pourtant, les danseurs accompagnent sur scène. Les mouvements et gestes des danseurs, selon leur cadrage et leur durée, rythment la musique initiale, mais pas avec la même intensité ni la même spontanéité que celle laissée au libre arbitre du spectateur qui voit en plan d'ensemble. Le regard du spectateur de film est orienté par le découpage du film. Ce spectateur, en quelque sorte privilégié visuellement, ne bénéficie

toutefois que de la même bande sonore originale, celle-là qui est le support des spectateurs « live ». De toute évidence, la perception du témoin d'un événement est bien différente de celle qui est reçue médiatiquement. Lorsque nous faisons partie de l'auditoire d'un spectacle musical, nous prenons nous-même l'initiative de regarder, de cadrer, de déplacer notre regard, alors qu'à l'écran les images, leurs dimensions, leur durée et leur découpage nous sont imposés. Eisenstein a tenté d'abolir la distance entre l'événement perçu physiquement et l'événement reproduit par le médium cinéma, en s'efforçant de construire des séquences filmiques qui se rapprocheraient le plus possible de l'événement vécu.

Nous ne voulons pas traiter de tous les aspects de la différence spectacle/film ; nous voulons simplement mettre en relief le phénomène essentiel de la synchronisation interne au cinéma. Le synchronisme son-image, lorsque le spectateur assiste en direct à la représentation, fonctionne mieux et autrement que lorsqu'il assiste à la reconstitution filmique de cette même représentation. Ainsi, la retransmission filmée d'un concert ou d'une chorégraphie « live » nous semble incompatible avec l'effet de synchronisation naturelle qui s'opère sur la scène. C'est à partir de ce postulat que nous tenterons de démontrer l'utilité, pour le cinéma à venir, de considérer le niveau plus élevé de perception audio-visuelle que devra prendre en compte la représentation cinématographique. Il nous apparaît donc essentiel de faire la distinction entre la rencontre physique d'une musique et de gestes, et la restitution fragmentée de ces gestes avec cette même musique.

3. Synchronisation externe / Synchronisation interne

Nous sommes environnés de sons et d'images, de voix, de bruits, de tableaux fixes, ou animés d'un mouvement interne, ou mobiles, avec des personnages, des couleurs, des titres et des textes, dans un espace et un temps donnés. Nos opérations mentales fonctionnent le plus souvent d'après ces perceptions, en ordonnant, en sens prioritaire selon la circonstance, le moment vécu, l'impulsion, l'instant. Variables sont le temps et l'espace où vivent ces perceptions. La voix, le jeu des personnages, la couleur, le son, le texte, sont les protagonistes de nos perceptions audio-visuelles réunies dans l'art du cinéma. Chacun

de nous privilégie une certaine longueur d'onde parmi les vibrations captées et, bien souvent, un seul élément de composition de leurs manifestations audibles ou visibles.

Certaines formes de la communication et de l'art (l'activité cinématographique, en particulier) correspondent en quelque sorte à des genres, c'est-à-dire à des pratiques immuables qui tendent à stabiliser et à uniformiser l'audience ; ainsi le clip, qui peut faire appel aussi bien aux techniques traditionnelles du « lip-sync. » et de la synchronisation percussive qu'aux effets optiques les plus extravagants, demeure avant tout un produit de consommation rapide¹.

Les metteurs en scène de films populaires, de publicité filmée ou de clips, ont souvent le loisir de produire les meilleures prises de vue, les meilleurs cadrages, éclairages, couleurs, décors avec acteurs et costumes appropriés, et à la fois les meilleurs enregistrements sonores et orchestraux de voix, de bruits, de percussions et de musique. Or, malgré cette profusion de moyens, ils osent rarement créer une œuvre d'art nouvelle et intégrée. Les clips, à l'évidence, reprennent à leur compte les traditionnelles fantaisies musicales des dessins de Disney, les comédies théâtrales des spectacles de variété, les performances « live » des musiciens de concert, ou encore les accompagnements musicaux pour chorégraphie. Les réalisateurs de clips concentrent ainsi l'intérêt du spectateur sur l'une ou l'autre des formes d'art visuel, à l'aide de la musique.

Nous proposons donc au lecteur d'adopter, dans les pages qui vont suivre, le point de vue d'un nécessaire couplage audio-visuel par la méthode de synchronisation interne, laquelle consiste, répétons-le, à imbriquer les divers éléments visuels dans les multiples phrases musicales, ou vice-versa. Faisons-nous bien comprendre : la synchronisation interne est un moyen parmi d'autres de réaliser la fusion image-son, et non une tentative maniaque d'unir à tout prix et à tout propos des formes visuelles et sonores.

Plus que la simple synchronisation externe, qui fait correspondre le son d'une cloche à l'image de celle-ci, la synchronisation interne unit son et image d'après leurs éléments plastiques et sonores. Pour ce faire, Eisenstein a formulé le vœu de « réduire à un dénominateur commun les perceptions visuelles et auditives². Ainsi, pour relier entre elles les impressions visuelles et sonores, on identifie un phénomène appartenant à

la structure musicale et à la structure plastique. Parce qu'il est commun aux deux dimensions, sonore et visuelle, le mouvement permet d'établir des proportions³ entre elles. C'est également le mouvement qui permettra de mesurer mathématiquement les valeurs des images animées et de la musique.

À partir du principe que la photographie animée et la musique se définissent toutes deux dans la durée et qu'un même mouvement peut être à la base de l'une et de l'autre de leur structure rythmique⁴, Eisenstein a défini sa théorie de la synchronisation interne. Mais, faute d'une méthode juste, il n'a pu convaincre l'industrie naissante du cinéma sonore.

4. Critique et analyse de la scène de l'attente des chevaliers teutoniques dans *Alexandre Nevski*

Dans *Alexandre Nevski* (1938, 111 min., noir et blanc, musical, 16 mm), Eisenstein juxtapose des images et des mesures musicales de telle sorte que le diagramme, fourni par la suite des images, corresponde au diagramme de la portée musicale. La courbe du mouvement, exprimée soit par le contour graphique proprement dit, soit par la perspective ou la fuite en profondeur, soit encore par la ligne de la tonalité lumineuse, est reproduite mathématiquement sur un diagramme en fonction de la durée du plan ou du groupe de plans qui constituent cette courbe.

Eisenstein étudie la construction interne de chacun des tableaux ou plans filmiques, il recherche la ligne maîtresse sur laquelle se répartissent les éléments plastiques. Il demande au spectateur de concentrer son attention sur l'image dont il dégagera les propriétés propres. Le tableau est vu d'un point de vue anatomique. En d'autres termes, la forme rectangulaire du cadre filmique crée d'elle-même une division du contenu : composé, structuré en réseau, il constitue l'ensemble des lignes constitutives d'une figure géométrique donnée.

L'exemple choisi par Eisenstein pour illustrer son intuition est une suite de fragments fixes au contenu immobile⁵. Un des fragments de cette séquence montre, à gauche et en premier plan, un rocher dont la masse sombre domine la plaine d'où apparaîtront les chevaliers teutons. Ce rocher, pour Eisenstein, est également un tremplin servant à propulser le regard du spectateur vers le côté droit supérieur du cadre, suivant une

zone d'éclairage qui traverse les nuages. Cette « ligne » lumineuse des nuages sert à diriger le regard jusqu'au cadre suivant. Sur le diagramme tracé par Eisenstein, l'image précédemment décrite se traduira par une ligne sinusoïdale ayant son creux synchroniquement avec le rocher, et sa crête suivant la zone lumineuse des nuages, crête qui atteindra son amplitude dans le haut du coin droit du cadre. L'image suivante montre, en plan d'ensemble, la plaine qui n'est qu'un horizon, au bas extrême de l'écran : sur le diagramme, Eisenstein trace une ligne droite de faible amplitude et parallèle à l'abscisse. Eisenstein traite le contour linéaire du dessin, en dégage la ligne de force et la reproduit schématiquement. Puis il mesure le déplacement ainsi que l'orientation de cette ligne de force, les valeurs étant calculées en distance parcourue en fonction du temps de ce parcours. Chacun des points calculés sur la ligne de force du dessin est retransmis mathématiquement selon leurs valeurs sur l'abscisse et l'ordonnée.

Eisenstein prend ensuite pour exemple le mouvement du regard s'étendant en profondeur sur deux cadres consécutifs. Le premier fragment montre quatre lanciers, en premier plan à gauche du cadre, flanqués du reste du régiment de Nevski qui s'étend à la file dans la profondeur vers la droite de l'écran. Le deuxième fragment reprend la même image, mais en plan éloigné. À la hauteur du cadre, où s'éteignait la file des guerriers dans le premier fragment, se poursuit la file des guerriers du second fragment. Pour Eisenstein, le mouvement en profondeur du premier cadre est prolongé par le mouvement en profondeur, plus grand, du second cadre. Ainsi, si le regard se déplace de la gauche vers la droite et de la droite du premier cadre à la gauche du second, en continuité parfaite, et puis toujours vers la droite, la ligne de force de la composition des deux tableaux successifs ne se déploie plus seulement à travers la surface du cadre, mais « s'incurve vers le fond, en perspective, c'est-à-dire dans l'espace ⁶ ». Eisenstein interprète ainsi la ligne de force de ces deux fragments en traçant sur le diagramme une courbe sinusoïdale dont le creux correspond au groupe des quatre lanciers massés au premier plan. Ceux-ci servent ainsi de tremplin à l'émancipation de la ligne de force vers le haut, en suivant la profondeur des lanciers en file. Cette suite de guerriers en rangées successives, derrière les quatre lanciers de front, qui défile dans le premier cadre et se poursuit dans le second, est interprétée par Eisenstein comme l'ascension de

la ligne de force jusqu'à son amplitude maximum. Lorsque la ligne des guerriers dans le deuxième cadre s'éteint et qu'un horizon vide meuble la droite de ce même cadre, la courbe graphique subit une descente brusque, à faible amplitude pour toute la durée d'exposition de ce fragment à cadre fixe. Le mouvement spatial du regard se déplacerait alors sur une ligne de force se déployant en largeur et en profondeur. Ainsi, d'un même mouvement du regard, toujours de gauche à droite, Eisenstein dicte de continuer, de poursuivre la lecture de la ligne de force des compositions picturales de cadre en cadre, de plan en plan, et, osons le dire, de photogramme en photogramme.

Un dernier exemple tiré de la même séquence traite des nuances particulières de la luminosité de l'image, soit son intensité et sa tonalité (Eisenstein n'aborde pas le problème de la couleur, le film étudié ici étant en noir et blanc). L'image du plan concerné est sensiblement semblable à celle du premier exemple en ce qui a trait au même rocher où se tient Alexandre Nevski. Le rocher est toujours situé à gauche et au bas de l'écran. Cette fois-ci, passant du noir en fondu, l'image apparaît progressivement. Évidemment, la surface sombre du rocher se découpe la première. Puis, peu à peu, apparaissent les surfaces sombres des nuages, à partir du rocher, montant vers le coin droit supérieur du cadre. Les taches de lumière qui définissent les nuages croissent en intensité à mesure que dure le plan. Chaque degré d'éclairement des nuages (en un mouvement qui semble se diriger vers le haut à droite) trace ainsi la ligne de force qui sera reportée graphiquement comme la crête de la sinusoïde, tandis que le rocher, encore une fois, correspondra au creux de la courbe. Eisenstein voit là la possibilité de modifier les nuances dans la structure de l'éclairage d'un tableau donné et d'obtenir diverses trajectoires du mouvement du regard sur la composition plastique. Chaque étape de l'éclairement d'un plan filmique sera désormais marquée soit par l'apparition, soit par la disparition des taches lumineuses.

5. Contradictions des théories d'Eisenstein

Eisenstein a tracé des courbes graphiques à partir de trois situations différentes : premièrement, sur une ligne s'étendant dans la largeur de l'image et calquant le contour d'une surface ; deuxièmement, sur une ligne progressant dans la profondeur

de l'image en suivant la perspective à travers la succession de plusieurs cadres ; troisièmement, sur une ligne de tonalité lumineuse accompagnant les nuances des éclairages. Toute courbe graphique ainsi obtenue (linéairement, spatialement, ou « tonalement ») est ensuite synchronisée avec la courbe graphique résultant du mouvement mélodique des notes musicales sur la gamme. En musique, est-il besoin de le rappeler, la mélodie est l'ensemble des rapports de continuité qui existent entre les sons : au cinéma, nous savons que la mélodie peut tout aussi bien être l'ensemble des rapports de continuité qui existent pendant les modifications particulières des images. Fort de ces principes, Eisenstein déclara avoir trouvé « une coïncidence absolue entre le mouvement de la musique et le mouvement du regard sur la ligne de composition plastique ⁷ ».

Jean Mitry démontra à l'évidence l'absurdité de vouloir faire coïncider le mouvement de la musique avec celui du contour visuel du film ⁸ : il est malaisé d'associer un mouvement musical à la délinéation d'une forme fixe et immobile ⁹, la perception de la composition graphique d'une image s'effectuant dans un temps très court (tout au plus, deux photogrammes). L'exposition d'une image fixe, à contenu immobile, d'une durée de plus de deux ou trois photogrammes, entraînera l'œil à fouiller partout, et non à faire l'analyse de la composition de l'œuvre, laissant à la musique le devoir de rythmer la durée et de souligner la direction empruntée par le regard ¹⁰.

Barthélémy Amengual, dans son analyse d'*Alexandre Nevski*, prononce le même jugement que Mitry, tout en le précisant :

Les théories d'Eisenstein seraient abusives si, pour fonctionner, le contrepoint audio-visuel exigeait une coïncidence rigoureuse, dans l'espace comme dans le temps, entre la « courbe » parcourue par l'œil dans son déchiffrement de l'image et la « courbe » mélodique reçue par l'œil. [...]

Si l'on peut déterminer un « point » dans le temps de la musique, comment déterminer le point qui lui correspondrait synchroniquement dans l'espace de l'image ? ¹¹

Une phrase musicale, en effet, peut s'épanouir au commencement, au milieu, ou vers la fin temporelle de l'image. Mais si l'image présente une courbe graphique qui monte et qui descend, qui module, qui est animée d'un mouvement quelconque, la similitude de ce mouvement avec celui de la musique peut suggérer une concordance.

Dans ses fragments longs ¹², Eisenstein confie à la musique la tâche d'orienter, de diriger, de rythmer la lecture de l'image par le spectateur. Il associe l'espace parcouru par le regard à l'espace parcouru par le son. Mais on perçoit l'image et le son d'une manière tout à fait différente. Pour Mitry, la perception d'une image, même de courte durée, se décompose comme suit: «1. perception simultanée de toutes les parties; 2. découverte d'un point privilégié qui attire davantage le regard; 3. développement des formes qui se précisent autour et à partir de ce point ¹³». Mais si l'immobilité de l'image dure (comme dans les exemples choisis par Eisenstein), le regard peut-il être orienté d'un point à un autre? Oui, en faisant tracer, à l'aide d'un point lumineux ou d'une forme quelconque (ce pourrait être une automobile s'engageant sur un circuit d'autoroute, vue en plan d'ensemble), le trajet que l'œil suivra sur la ligne de composition du tableau.

Une autre façon de représenter une ligne de force qui dirige le regard serait justement de la montrer en mouvement perpétuel: le mouvement ondulatoire d'une surface d'eau, par exemple, ou le relief des Laurentides filmé en panoramique. Dans cet exemple, la ligne des montagnes défilerait, sinueuse, s'étirant à une certaine vitesse, liée à la focale utilisée lors du tournage, et au mouvement de rotation de la caméra sur son axe. Le mouvement successif des creux et des crêtes de cette ligne de montagnes est mesurable, car chacune de ses ondulations a pu être reportée graphiquement avec précision. Pour ce faire, considérons le cadre de l'image comme un graphique dont l'ordonnée est le côté vertical du cadre, et l'abscisse le côté horizontal, sur lesquels des repères gradués serviront à définir précisément la position d'un point à un moment donné. L'altitude de la ligne des montagnes sera rapportée numériquement, chacune de ces valeurs étant enregistrée pendant toute la durée de l'événement sur un diagramme de la distance parcourue en mm (l'amplitude de la ligne à un moment donné dans ce cas-ci) en fonction du temps. Le rapport Amplitude/Temps donne ainsi la vitesse du mouvement fondamental de l'image filmique, et conséquemment son rythme ¹⁴.

Dans le cas d'une série de plans très courts (un fragment composé de deux ou trois photogrammes seulement), chaque image présente une figure amenant instantanément le regard dans la direction qu'elle lui suggère. La durée d'exposition de

chaque figure, étant très courte, la ligne de force de la composition est ressentie par le spectateur comme une fraction déterminante de la courbe générale. La succession de tous les courts fragments de figures quelconques dessinera la courbe générale de la composition entière de la séquence (ou groupe de plans), courbe qui sera reportée graphiquement et, par la suite, synchronisée avec la courbe mélodique de la musique correspondante.

Au point de vue strictement formel, la création d'une structure audio-visuelle s'appuie sur un mouvement « fondamental ¹⁵ ». Le mouvement d'une ligne de force, le mouvement des surfaces dans l'espace, le mouvement cadre sur cadre, le mouvement vibratoire de la lumière sont à la base d'une construction mélodique, tonale, et harmonique de l'image animée. La géométrie démontre qu'un tableau peut se construire selon un rapport musical. Mais dans les exemples d'Eisenstein (c'est là son erreur fondamentale), un tableau fixe qui se déploie musicalement dans l'espace ne peut pas fusionner avec la musique qui se déploie graphiquement dans le temps. L'image fixe, ne possédant pas de mouvement interne, devrait plutôt être considérée comme un son fixe, uniforme, ou tout simplement comme un silence.

Le temps musical, comme l'espace filmique, se mesure en termes d'intervalles: le silence et la prolongation d'un son signifient la même chose en terme d'espace. Il y a une distance naturelle entre deux événements existant dans la continuité; il y a présence ou absence de son.



Eisenstein, nous l'avons vu, s'appuie sur trois principaux mouvements fondamentaux pour réaliser la synchronisation interne: 1° Le mouvement graphique, d'un point ou d'une ligne dans l'espace de l'image: un point peut tracer une ligne ou simplement contourner une forme. 2° Le mouvement spatial, dans la profondeur de l'image, obtenu soit par la mise au point sur un ou plusieurs plans dans la profondeur de champ, soit par le déplacement en profondeur d'une forme ou de la caméra, soit par la variation de l'angle de prise de vue en *traveling optique* (*zoom-in* et *zoom-out*). 3° Le mouvement tonal lumineux d'un photogramme à l'autre, qui peut être obtenu soit par

la variation de l'intensité des éclairages, soit par la variation de la tonalité proprement dite de l'image, avec l'aide de filtres ou de colorants.

C'est en se mettant en mouvement, en se transformant et en rencontrant d'autres formes ou d'autres structures, qu'une forme visuelle, abstraite ou non, devient capable d'évoquer un sentiment et une correspondance avec la musique. En se transformant dans le temps, la forme visuelle balaie l'espace, rencontre d'autres formes visuelles en transformation, puis celles-ci se combinent, tantôt en dansant côte à côte, tantôt en se bataillant entre elles, suivant un certain rythme imposé par une certaine cadence. C'est précisément de cette façon que les images filmiques, construites symphoniquement sur le mouvement ou l'immobilité des éléments constitutifs de l'architecture picturale, s'apparentent et deviennent analogues, au rythme sonore de la musique.

Pour réaliser cette fusion entre l'image et le son, l'on doit nécessairement établir une correspondance en synchronisation interne d'un ou plusieurs éléments visuels avec les différentes pistes sonores en coïncidence¹⁶. Il serait cependant absurde de penser qu'il faut synchroniser chacun des éléments des images et des sons. Il semblerait même plus opportun d'imposer silence à l'élément (de l'image ou du son) qui « crie » le plus.



Eisenstein voit l'art audio-visuel comme le résultat de l'interaction de deux formes d'expression. Il ne s'agit plus, dans la perspective d'un art nouveau, de limiter l'une ou l'autre des partitions visuelle ou sonore à un rôle d'accompagnement. Selon la pensée visionnaire d'Eisenstein, le développement narratif des images, l'illustration d'un propos en film ne se trouvent plus à décrire une suite musicale, pas plus que le développement narratif de la musique ne décrit une séquence visuelle. Il s'agit d'associer, par la méthode de l'assemblage, une construction rythmique temporelle à une construction rythmique spatio-temporelle. Il n'est pas nécessaire ici de traiter de tous les effets esthétiques relatifs à la correspondance d'une image significative avec un son également significatif. Mais le lecteur peut imaginer, les yeux fermés et les oreilles bouchées, les modulations multiples de la trame visuelle,

tantôt s'accouplant, tantôt se distanciant des ondulations de la trame sonore. Le spectateur du cinéma audio-visuel est appelé à associer le rythme, l'intensité, le timbre, la coloration, la saturation, la texture d'un élément signifiant dans son mouvement, dans son évolution. L'émotion que crée un montage audio-visuel en synchronisation interne n'est ni produite par la musique seule, ni par les images seules, mais est produite par l'enchevêtrement des deux.

Université Laval

Notes

- ¹ Par analogie avec les restaurants « fast-food », les films à consommation immédiate et rapide sont destinés à un public de passage, tout au moins dans l'espace temporel de l'exposition de ce produit.
- ² Eisenstein, « le Film, sa forme, son sens », Paris, Christian Bourgois, 1976, p. 28.
- ³ « ...[le] mouvement qui est, à la base, à la fois de la loi de structure du morceau de musique donné et de celle de la représentation visuelle donnée » (Eisenstein, « le Film, sa forme, son sens », p. 311.)
- ⁴ « S'il y a une commune mesure entre les différentes formes d'expression, ce ne peut être que le rythme. C'est par lui seul qu'il peut y avoir une correspondance effective entre les arts. » (Jean Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, Paris, Éditions universitaires, 1963, t. 1, p. 295.)
- ⁵ « L'ensemble immobile d'une image et ses parties, prétend Eisenstein, ne frappe pas notre perception d'un seul coup ». Nous verrons plus loin les contradictions de Mitry. Cependant, il serait important d'ajouter que la durée d'exposition de cette même image est capitale, afin que le spectateur ait le temps de déchiffrer le réseau des lignes de force.
- ⁶ Eisenstein, *le Film, sa forme, son sens*, p. 324.
- ⁷ Eisenstein, *le Film, sa forme, son sens*, p. 320.
- ⁸ « Au lieu d'associer un mouvement visuel au mouvement musical, Eisenstein associe à ce mouvement le graphisme linéaire d'une forme immobile. Il associe une progression, un rythme qui se développe dans la durée (la musique) à un tout instantanément perçu (l'image statique). » (Jean Mitry, *Eisenstein*, Paris, Jean-Pierre Delarge, 1978, p. 167.)
- ⁹ « Il y a antinomie entre l'expression dynamique de la musique et l'expression plastique de l'image, laquelle cristallise le mouvement dans une absence de mouvement. Il ne saurait y avoir correspondance entre le mouvement musical et celui du regard porté sur (une forme), mais avec le mouvement de cette (forme) ou des images qui la représentent. La musique, considérée comme une suite de perceptions, ne peut s'accorder qu'avec une autre suite de perceptions et non avec l'examen analytique d'une chose perçue. » (Jean Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, t. 2, p. 149-151.)

- ¹⁰ « S'il faut un temps très court pour percevoir pleinement une image, cette pénétration se fait simultanément sur toutes les parties et non point selon un développement qui irait de l'une à l'autre. La vision préférentielle n'est que du point d'impact autour duquel l'image s'épanouit en une fraction de seconde. Il ne saurait être question d'une « lecture », c'est-à-dire d'une opération analytique. C'est un automatisme qui se résout en moins d'un dixième de seconde et qui peut varier seulement en raison de l'intensité lumineuse de l'objet considéré. » (Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, t. 2, p. 150.)
- ¹¹ *Que Viva Eisenstein*, Lausanne, l'Âge d'homme, 1980, p. 335.
- ¹² Eisenstein n'utilise dans sa démonstration que des fragments composés d'un nombre considérable de photogrammes identiques.
- ¹³ Jean Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, t. 2, p. 150.
- ¹⁴ « Si l'on essaie d'étudier le rythme cinématographique, on s'aperçoit qu'il a une grande analogie avec le rythme musical. Le poème cinématographique, tel que je le conçois, est parent du poème symphonique, les images étant à l'œil, dans le premier, ce que les sons, dans le second, sont à l'oreille, le sujet ne demeurant plus l'essentiel de l'œuvre, mais le prétexte ou mieux le thème visuel. » (Léon Moussinac, *Naissance du Cinéma*, Paris, Povolotzky, 1925.)
- ¹⁵ « Si l'on parle de correspondances et de proportions authentiques et profondes entre la musique et l'image, cela ne peut être fait que par rapport aux relations entre les mouvements fondamentaux de la musique et de l'image, c'est-à-dire entre les éléments de composition et de structure. » (Eisenstein, *le Film, sa forme, son sens*, p. 311.)
- ¹⁶ « De même que la perception exacte d'une statue exige que celle-ci soit regardée sous le plus d'angles particuliers possibles, qu'une œuvre cubiste représente l'objet sous le plus grand nombre de ses aspects, la séquence (musicale ou cinématographique) doit multiplier les points de vue. Les différents aspects figuratifs doivent être répartis entre les différents instruments ou groupes d'instruments, comme ils le sont visuellement entre les différents plans ou séquences. » (Amengual, *Que Viva Eisenstein*, p. 334.)